

La crítica en la era del capitalismo cultural<sup>1</sup>  
 José Luis Brea

#

*No existen los hechos, tan sólo las (mal)interpretaciones*

El objeto de la crítica no es nunca la verdad. Ni siquiera la interpretación, la buena interpretación –tal cosa no existe. Toda crítica malinterpreta –o lo que es lo mismo: dispersa el significado. Debemos pensar la crítica únicamente como dispositivo diseminador, como maquinaria de proliferación del sentido, como aliada incondicional del estado incumplido de las economías del significado. Como tal, su trabajo es generar roces, fricciones, el encuentro intempestivo de lo extraño con lo extraño que origina el hallazgo contrainductivo. Su tarea es el decir siempre lo contrario de toda convicción asentada, de toda convención implícita. De ahí que su presencia siempre deba resultar incómoda: su habla propia es la contra-dicción, el *agón*, el pronunciamiento a contrario.

Valga decirlo con palabras de Ranciere: que todo posicionamiento crítico implica un rasgo de "desidentificación" con algún tipo de consenso social preestablecido,

#

*atrapada*

Como tantas otras, la de la crítica es una actividad atrapada entre el ser y el deber ser. El problema para ella reside en que el territorio en el que *puede ser* no deja más que *un lugar* a su enunciado de un *deber ser* –propio suyo o de aquel otro sistema con el que se relaciona, el del arte. Y ese lugar no es otro que el de hacer sostenible la presunción de que –en el campo de las prácticas artísticas- el ser y el deber ser pueden coincidir en algún punto. O digamos: que inevitablemente la crítica le hace el juego al sistema del arte, tanto allí donde lo bendice como allí donde lo cuestiona –toda vez que, en efecto, y en este caso, hace ver que ese cuestionamiento puede efectivamente tener lugar (lo que no es el caso). Podríamos decir que el juego de la crítica con su objeto, el arte, se parece al del mentiroso que sólo consigue escapar gracias al recurso de la doble negación. O quizás retomar para ella, pero invertida, la lúcida afirmación de de Man: que cuanto más resistencia encuentra -o más se enuncia su imposibilidad- tanto más ella se afirma, pues el lenguaje que ella habla es precisamente el de la autorresistencia (de la teoría contra sus propias pretensiones veridictivas, del arte contra sus propias pretensiones simbólicas, de sí misma contra sus propias pretensiones de incondicionamiento). Tomémonos ese paralogismo en serio, como heráldica global que sobrevolaría esta reflexión. Acaso entonces -y tras el fiero arrinconamiento a que aquí intentaríamos someterla- ella no podría sino salir refortalecida

...

#

*Espejismos*

En su sentido más profundo, toda crítica debe ser invención, actividad productiva. No le corresponde a ella ocuparse de lo ya conocido, ni siquiera de lo cognoscible, de lo en un momento dado cognoscible. Su trabajo no consiste en hacer su objeto más comprensible, más universal o más asequible lo inescrutable. Ella no está ahí para producir consenso, para acercar las producciones simbólicas al acuerdo lector. Al contrario, su trabajo es invención –y por ello penetración en lo oscuro, en lo no cognoscible *en cada tiempo dado*. La crítica es por tanto y siempre multiplicación de los disentimientos, de la diversidad de las lecturas, producción intertextual y agonística –alejamiento de cualquier espejismo de facilidad en la lectura.

#

*Línea de sombra*

En tanto que invención, el trabajo de la crítica no tiene por misión hacer emerger el efecto que domina desde lo alto la serie, la ecuación nomológica que abarca lo indomesticado. Al contrario, su tarea es acercarnos a ese punto de desbordamiento en que la serie se ve excedida, hacia ese territorio de inestabilidades en que lo que conocemos –se revela en su insuficiencia.

En cierta forma, su trabajo es por tanto videncia, producción visionaria –pero a la contra. No se trata en él de hacer visible lo oculto, sino al contrario de mostrar las causas por las que todo marco de comprensión del mundo genera una zona de exclusión, de ceguera. El trabajo de la crítica no es visibilizar nada –sino hacernos comprender que en todo aquello que entendemos se perfila, por contraluz, todo un mundo otro que se nos escapa. Es de ese otro mundo que avanza, como línea de sombra, del que la crítica nos habla.

Los conceptos que la crítica inventa son, en ese sentido, magnetos que detectan los puntos de quiebra de cada sistema, mapas que contribuyen a poner en evidencia en qué sentido las producciones simbólicas valen no por lo que dicen, sino por cuanto desbordan lo que creemos comprender en ellas, lo que nos es dado conocer de ellas.

#

*Conceptos nómadas*

Para el trabajo que realiza la crítica, la fábrica no es la tradicional arquitectura sintética de la razón, constantemente produciendo síntesis de convergencia y subsunción, sino un

modelo de dispersión molecular conectivo en el que las líneas de contraste y confrontación (de lo ajeno con lo ajeno) generan constantemente novedad, la diferencia modal puesta en –y por- la interlectura recíproca que todo lugar efectúa sobre todo otro. La producción de concepto (soportada en la circulación de textos o imágenes) es entonces el resultado del nomadismo y entrechoque interno de los puntos del sistema en sus actos de contraste y comunicación, en su capacidad –la de cada nodo de la red- para transfigurarse o valer por otro o en otro lugar. El concepto –la producción intelectual, significativa, asociada a la relación con narrativas o imaginarios circulantes- es invención<sup>1</sup>, interlocución y viaje<sup>2</sup>, y ya no más abstracción y modelo. No más el platonismo y la regulación de las series por lo idéntico, por el modelo, por el concepto-idea. No más aquella construcción del canon basada en arquitecturas docu / monumentales de la memoria, levantando “grandes catedrales” en las que albergar, acoger y transmitir un sentido concéntrico, patrimonial y ensimismado de la producción de las grandes narrativas y los imaginarios presuntamente universales, sino una fábrica disgregada en una multiplicidad de estratificaciones y planos, de nodos y escenarios –cuya única condición de funcionamiento es el estar enlazado: la interconexión.

#

### *contraepistemes*

Una buena crítica ofrece marcos de lectura y comprensión del presente sólo en este sentido: en cuanto evidencia que esas prácticas que reconocemos como artísticas están de hecho desbordando lo que en cada ahora –en cada constelación epocal del valor, del saber- se constituye como marco de comprensión estabilizado. Dicho de otra forma: lo que una buena crítica localiza es lo que hace que una buena práctica se comporte de modo no sólo inesperado o novedoso –sino estrictamente inasequible a su comprensión bajo los parámetros hasta ese momento aceptados, incluso aceptables.

### Corolarios:

Primero: que no es fácil hacer crítica buena, interesante, cuando las prácticas no lo son, en tiempos –como los nuestros- de artes docilizadas. Y segundo: Que tampoco en épocas asentadas es fácil la crítica. Si lo segundo hace pensar que el nuestro, como tiempo de grandes convulsiones, es tiempo idóneo para la crítica, lo primero en cambio augura –o determina- su tremenda dificultad actual.

---

<sup>1</sup> En el sentido defendido por Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?* Anagrama, Barcelona, 1993

<sup>2</sup> Sobre esto ver Mieke Bal, *Travelling concepts in humanities* University of Toronto Press, 2002

#

*Conceptos zombi*

El nuestro es un tiempo de transformaciones profundas, de movimientos tectónicos que afectan a la totalidad de los modos de organizarse el mundo, al dominio categorial que articula nuestras capacidades de comprenderlo y habitarlo. Si se quiere, la crítica tiene que ver con el desajuste que se vive entre esos procesos de cambio tremendo, profundo, y la inmovilidad mantenida en las arquitecturas institucionalizadas del discurso. O, si se prefiere, con la tremenda inadecuación que afecta a nuestras capacidades de comprender lo que ocurre por el hecho de que nuestra inteligencia comprensiva está articulada por la fuerza de esos que –tomando aquí la expresión de Ulrich Beck- podríamos llamar conceptos zombi.

#

*Prácticas zombi*

Centrándonos en la esfera de las prácticas artísticas –de las prácticas de producción simbólica desarrolladas mediante el uso del significante visual- podríamos afirmar que esas transformaciones profundas de nuestro tiempo revelan un desajuste similar. En este caso no sólo los conceptos que manejamos para comprenderlas viven un tiempo prestado, sino que también las propias prácticas adaptan su forma final a tales conceptos, por lo que ellas mismas terminan aconteciendo como pertenecientes a un tiempo muerto, como prácticas zombi.

Digamos que las prácticas artísticas viven sometidas a una tensión brutal: de un lado, las profundas transformaciones en curso les imponen embarcarse en un proceso de transformación radical. Por el otro lado, las formas institucionalizadas del discurso les dificultan ir más allá de su forma contemporánea –en muchos aspectos, incluso se tiene la impresión de que esas prácticas -han ido (con respecto a ellos) ya demasiado lejos. Pero ni mucho menos: su trayecto ha cuidado siempre –y cuida siempre- de no rebasar los límites. Y esos límites están demasiado aquí, demasiado de este lado, del lado de las categorías muertas –bajo las que se mide su valor. Es por eso que con fundamento podemos referirnos a ellas como prácticas docilizadas, sometidas a la esclavitud de una indignificación creciente.

#

*Redefinición*

Tanto las prácticas artísticas como la propia institución-Arte experimentan la tensión impulsiva que la exigencia de adecuación a las nuevas necesidades simbólico-

antropológicas de nuestra época proyecta sobre su dinámica. Demasiado rápido, sin embargo, la sacrifican a un impulso de supervivencia que sentencia su miseria. Mientras la indagación creadora de estas prácticas siga sometida al trance del ensayo y error, y éste se vea administrado por el premio-castigo de la institución-Arte existente (cristalizada en mercado y museo), ese nadar en la miseria está asegurado.

Sería preciso establecer un principio de autoridad crítica que permitiera rescatar la lógica del reconocimiento de hallazgo en las prácticas –de su secuestro a manos de la institución existente, en su mediocridad consagrada. Concebida como actividad inventiva (o lo que es lo mismo, productora de concepto) –ella sería el único aliado de las prácticas en su entregarse más noble –al altar de los destinos inciertos.

He aquí una buena razón para reclamar la dignificación de la crítica, y el otorgamiento a su institución recuperada (si fuera recuperable) de una función preferencial de validación de las indagaciones de la práctica: que mientras ellas permanezcan en manos de la institución existente podremos tener la completa certidumbre de que estas continuarán anegadas en su miseria y sin acercarse, ni de lejos, a las transformaciones que su tiempo, el nuestro, les requiere. O lo que es lo mismo, viviendo su existencia zombi, en tiempo prestado.

#

*e-ck*

De esto hablamos cuando hablamos de capitalismo cultural electrónico: del advenimiento de una fase del modelo de producción capitalista caracterizada porque en ella se desplaza el centro de los procesos de generación de riqueza hacia la producción simbólica (y su consumo, y su distribución a través del potencial de las redes electrónicas). Eso significa, en primer lugar, el fin del existir segregado (de los procesos de generación de riqueza) de la producción de narrativas e imaginarios de identificación. Y en segundo lugar, la emergencia de un nuevo sector del trabajo (inmaterial) y la producción cuya aparición va a transformar profundamente el orden de la división del trabajo más primordial –el que separaba a los productores simbólicos del trabajador ordinario.

También podemos decirlo –de un modo menos conduntete quizás- con palabras de Toni Negri: “se trata de una transformación que afecta en profundidad a la misma reorganización de la producción a nivel mundial. Cada vez más, los elementos que están ligados a la circulación de mercancías y servicios inmateriales, a los problemas de la reproducción de la vida, pasan a ser los centrales”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Michael Hardt y Antonio Negri, *Imperio*, Paidós, 2002.

#

*signos del tiempo*

Inevitablemente, esta transformación de las sociedades actuales que trae a la producción inmaterial al centro mismo de las nuevas economías de producción y consumo genera un fuerte impacto sobre el sentido y función de las prácticas artísticas en ellas. Podemos valorar este impacto a través de 2 grandes signos: el primero, una tensión de absorción de la totalidad de las prácticas de producción simbólica al seno de las industrias culturales y del entretenimiento.

Y segundo, una tensión de transformación de las estructuras que organizaban la forma de su economía alrededor del comercio de la obra de arte como mercancía singularizada (en una consagración de objeto adecuada a su exposición presencial y en contextos espacializados) hacia una economía de distribución basada en la mercantización del acceso y no la de la propiedad. Las tradicionales estructuras de exposición, mercado y colección piden entonces ser reemplazadas por nuevas lógicas de producción, difusión y acceso apoyadas en las lógicas de reproducción y distribución electrónica.

Simplificando, podríamos decir que el movimiento de la institución-Arte en su cristalización actual procura la realización del primero de estos signos sin que se verifique el segundo. El movimiento de la crítica bien podría reconocerse en el intento contrario: que se produjera lo segundo (la transformación en profundidad de las estructuras de la economía social de las prácticas artísticas), sin que lo primero (la absorción cumplida por parte de las industrias del entretenimiento) fuera destino.

#

*arenas movedizas*

En relación a la crítica, la institución juega sus bazas del siguiente modo: que en el proceso de transformación que presiona a favor de la absorción de las prácticas de producción al seno de las industrias culturales expandidas a las del entretenimiento y el espectáculo se otorga a la crítica una función protagonista en relación a las ingenierías de la opinión pública. Y ello por dos vías principales: primera convirtiendo al crítico en gestor integrado bajo la figura del curador como agenciador de oferta cultural, y segundo instrumentando su función propagandística como asociada al poder organizador de la opinión de la industria periodística. La suerte moral de la crítica se juega en esos tableros.

Queremos decir: la corrupción del crítico se asegura atenazándole en esas dos prisiones: la de la institución museo y la periodística. Ni en uno ni en otro escenario es realizable la función crítica.

#

*Tolerancia cero*

Lo diré de otra forma: *tolerancia cero* con el espectáculo. Si la crítica tiene un lugar –en el que verdaderamente ser crítica- éste no puede bajo ninguna forma participar de la lógica del espectáculo. Esto inhabilita por completo dos de las formas en que a la crítica más le encandila –en el momento actual- ejercerse: primero, el escenario de la curaduría (particularmente en la forma que ésta ha alcanzado al hilo de la llamada bienalización del arte). Segundo, el del medio de comunicación de masas (y particularmente de nuevo en la forma de éste por excelencia alcanzada en el contexto del deslizamiento de las industrias del arte al escenario de las del espectáculo, a saber, la del suplemento periodístico *-soi dissant* “cultural”).

#

*mercenarización*

Tienen razón quienes se escandalizan –ante un hecho que cada vez parece más generalizado. La orbitalización de un conjunto de supuestos “dispositivos de criticidad” por parte de la propia institución-arte: revistas de crítica, blogs, congresos, elaboraciones de presuntas “historiografías alternativas”, pseudouniversidades propias ... La tremenda voracidad del museo en su capacidad de absorberlo todo –incluso y con especial apetito todo aquello que pudiera hacerle cuestión- desemboca en esta especie de generalizada *mercenarización* del discurso crítico –al que pone, a su alrededor, a sueldo. Dónde se habría visto tanta desfachatez en acabar con la “separación de poderes” –el ejecutivo, el legislativo y el judicial, en el campo del arte, todos a sueldo de la misma bolsa. Dónde encontraríamos tanto descaro en constituirse en juez y parte –o más exactamente, no seamos ingenuos, en proporcionarse a sí mismo legitimidad a cambio de hacer prevalecer la especie de que se invierten grandes recursos en “generar criticidad” –una falsificada criticidad, eso sí, a sueldo del amo. No, no nos engañemos: lo único que esto hace es cercenarla, arrodillarla, comprarla al mejor precio y postor –el de una fama y un prestigio que nunca adquiriría por propios medios. ¿Señales que lo confirman? Que la nómina de los contratados para estos lances casi siempre se compone de malos artistas, malos funcionarios, malos historiadores, pero sobre todo, insisto, malos artistas, artistas que en su propio espacio no han dejado nunca -ni podrían hacerlo, y ellos lo saben- de *fracasar* ...

#

*Cháchara*

La multiplicación de las agencias interpretativas: he ahí el factor seguramente más favorable en nuestro tiempo a los desarrollos de la criticidad. Hay que aprender a trabajar con ello, en ese escenario en que la palabra del cualquiera –en un horizonte postmedial que está multiplicando *ad infinitum* la proliferación de las agencias emisoras- comparece por igual autorizada –alcanzando una especie de “posición de origen” como la reclamada por Rawls en su teoría de la justicia.

Debemos pues saludar este horizonte: pero sin olvidar que en ello sin duda se esconden también riesgos. El más serio –entre otras cosas, por poco evidente-: que esa proliferación y multiplicación de los agentes acabe por generar exceso de ruido, propiciando en ello un silenciamiento práctico (una especie de enmudecedora algarabía, de la que no se sigue sino el silenciamiento efectivo de la voz crítica).

La crítica, necesariamente –al otro lado de la cháchara.

#

*Inconsciente óptico*

Admitamos la siguiente hipótesis: que el lugar de la crítica en el contexto de lo que se ha llamado el arte contemporáneo (el del siglo XX, digamos) estaba prefigurado por el “régimen escópico” en que el desarrollo de éste se inscribía. Podríamos describir tal régimen escópico como uno de “inconsciente óptico”, dominado por la convicción de que siempre hay algo “que no vemos” en lo que vemos, o más exactamente algo que no (sabemos que) conocemos en lo que vemos. Ese es en efecto el paradigma de la visión en el siglo XX (en lo que podemos ver hay siempre un plus de información no directamente accesible) que da fundamento no sólo al surrealismo o a la hipótesis benjaminiana del que tomamos nombre para el paradigma, sino más en general a una concepción de la tarea del arte relacionada precisamente con el “desocultar” –según la expresión de Heidegger. Si ello es así, el lugar de la crítica no podía sino formar parte de ese trabajo “elucidador”, por el que lo invisible incrustado en lo visible vendría a ser “puesto en evidencia”. La resistencia del arte a darse “de una vez”, en un único golpe de ojo, como realización “retiniana” –y la exigencia de realizar un trabajo de lectura capaz de escrutar en esa zona ciega incrustada en el campo de la visión- seguramente tenía que ver con ello.

Y también con ello que la crítica se viera entonces obligada a implementar su trabajo bajo la lógica del suplemento –en relación a una exposición del núcleo no completamente explicitable en lo decible, del punto ciego en lo visible. Un trabajo en el que era responsabilidad mostrar de la obra no sólo lo evidente, sino también lo ilegible, aquello

para lo que recordar el aforismo de que “la dificultad de la lectura no debe nunca ser menospreciada”.

Pero dejemos todo esto atrás. Todo esto se daba en efecto bajo la prefiguración de un “régimen escópico” de ics óptico- que, hemos dicho, caracterizaba las condiciones de organización de la visualidad en un tiempo ya pasado. Ahora, ¿bajo qué régimen escópico nos encontramos? Y, en él, qué tarea habría de cumplir el arte. Y, en relación a ello, dónde se realizaría la crítica, cuál habría de ser su función ...

#

### *e-image*

La economía de la imagen que se realiza bajo las condiciones puestas por los desarrollos de las tecnologías electrónicas desplaza de forma radical lo que podríamos llamar su impulso mnemónico, la forma en que ella opera como dispositivo-memoria. Y ello por una razón fundamental: que mientras la formas tradicionales de realización de la imagen cristalizaban en materializaciones estables (docu / monumentales) la forma del darse de la imagen electrónica es volátil, pasajera, tiene el carácter mismo del fantasma (como la imagen en su lugar natural: la imaginación).

Como consecuencia de ello: que toda la fuerza mnemónica de la imagen tradicional en su forma materializada operaba como memoria *docu-monumental*, memoria de recuperación, mediante la consignación en un dispositivo estable y conservado a través del tiempo cuya reposición “restaura” (en el sentido más informático: *restore*) el acontecimiento o la experiencia, rescatándolo de su extravío en el pasado. Mientras que, en cambio, el impulso mnemónico que irradia la e-image, como aparición fantasmal, es de orden relacional, distribuido, intensivo: apunta a la fuerza de constelación que todo signo ostenta en relación a la red en la que cobra valor, significado, potencia de evocación.

Ni su fuerza es una de recuerdo y reposición (una memoria de backup, digamos) ni su tensión simbólica apunta al pasado. Sino que su fuerza es de procesamiento e interconexión. Una memoria RAM cuya energía simbólica se traduce en dos direcciones: la potenciación heurística (de producir conocimiento) y la de interconectar subjetividades (produciendo en base a ello formas de la intelección\_colectiva).

A la crítica le corresponde encontrar su camino para ponerse del lado que señala esta potencia. No sólo por el camino de perseverar en la tarea de dismantelar las presuposiciones de una ontología artística de la *presencia* (asociadora de la energía simbólica al objeto en el que el fantasma cristaliza), sino, y sobre todo, potenciando que en las redes en que se disemina la energía simbólica de la e-image tengan lugar efectos de reflexividad crítica, que apoyándose en la interlectura de unos signos sobre otros logren general producciones de conocimiento elucidadas –y formaciones de comunidad profundamente democratizadas en sus juegos de dialogación y construcción de una esfera pública.

#

*Curaduría y banalidad*

La expansión de las industrias del entretenimiento que sigue a la consagración del espectáculo en las sociedades contemporáneas absorbe las prácticas de producción de sentido a su territorio, convirtiendo al crítico en gestor integrado bajo la figura del curator como agenciador de oferta cultural. Es tarea del crítico resistir a la banalización de su trabajo, oponiendo al objetivo que preside la demanda -el aumento de la audiencia- un objetivo propio de aumento de la cantidad de sentido que circula. Si ello le obliga a organizar menos exposiciones o a hacerlas para audiencias más especializadas o mejor predisuestas al esfuerzo de la participación en los procesos de construcción y distribución del sentido, no debe dudar. La actual inflación del trabajo curatorial apenas disimula la necesidad de la industria cultural contemporánea de abastecerse de productos que ostenten una pátina de novedad o de contenido de significancia. Es trabajo del crítico implicado exigir que esos contenidos no meramente "parezcan", ostentando el brillo engañoso propio de las fantasmagorías, sino que puedan ser realmente inscritos y participados con la máxima intensidad y elucidación crítica pensable.

#

*Desespacialización*

La transformación de las economías de la visualidad por la emergencia y asentamiento de una imagen-tiempo presiona en contra de los dispositivos espacializados de exposición de las prácticas de creación visual. El crítico debe sumarse a esa presión, favoreciendo la transformación rápida de los viejos dispositivos para hacerles cuanto antes capaces y adecuados a la presentación de las nuevas formas de un time-based-art emergido al impulso del asentamiento de tal imagen-tiempo (incluso allí donde esta presión haga pensable la desaparición de tales dispositivos). Quiero decir que no sólo se trata de trabajar en una transformación de la forma exposición que obligue al museo, la galería o el "espacio independiente" a encontrar fórmulas para presentar en su territorio formas "no espacializadas" de trabajo inmaterial en la producción de imagen-tiempo. Sino que incluso puede perfectamente tratarse de hacer pensables modos de distribución social y apropiación colectiva de estas nuevas formas y prácticas artísticas de producción de visualidad que no atraviesen la ritualidad obligada de su presentación en espacios.

Es muy posible que, al igual que a la de la crítica, lo que suceda es que asistimos a una transformación de la función de esos dispositivos de presentación pública y apropiación social de la experiencia estética, del valor artístico. Si resulta claro que en buena medida ese cambio de función reclama una tarea de dinamización de los procesos de recepción -de activación de los instrumentos de enriquecimiento del carácter participativo e interpretativo de la expectación- debería quizás resultar igualmente clara la necesidad de hacer de esos

dispositivos públicos instrumentos efectivos de apoyo a los propios procesos de producción.

El productor cultural contemporáneo se siente liberado de la "compulsión de objeto" que le presionaba desde una concepción espacializada del significado de la experiencia estética, y ello conlleva una ilimitación de las formas en que le es pensable resolver y desarrollar su trabajo inmaterial (de producción de sentido). Como quiera que éste no debe verse ya más condicionado a resolverse materialmente en un objeto u otro, inscribible en el mercado o presentable bajo apariencia estabilizada en el espacio institucionalizado, es preciso que las instituciones asuman un nuevo papel de asistencia a la producción de esas nuevas prácticas. Si ello determina que al museo le empiece a incumbir una nueva responsabilidad en cuanto a la producción -casi en un sentido cinematográfico- de las nuevas prácticas expresivas, parece evidente que es a la crítica a quien le incumbe de un lado trabajar en ello cerca del creador, entendiendo su papel como el de un productor cultural, y mediando al mismo tiempo frente a la institución para conseguir que ella evolucione y se haga receptiva a ese nuevo sistema de necesidades de la producción.

#

### *Mil pantallas*

Mil pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien lo que supone una red de escenarios tan diseminada y ubicua como la que representa un mundo saturado en todas partes de pantallas. Acaso todavía no ponderamos bien la singularidad que como soporte poseen -esta especie de cuadernos mágicos, en los que lo que aparece tiene la misma cualidad del fantasma. Acaso todavía no somos capaces de valorar su alcance ubicuo, la instantaneidad del transporte que proporcionan, la posibilidad de apariciones multisíncroas o simultáneas que ofrecen, la recepción privado/colectiva pero dissimultánea que propician, su carácter de heterotopías prácticas, encastradas en lo real ...

Ellas realizan en el tiempo histórico la ontología propia de la imagen -cuando menos en dos dimensiones: primera la de su darse como un desvanecerse (su condición psi) y segunda su pertenencia potencial a lo colectivo no prefigurado (su carácter dialéctico).

Pero déjenme que ponga ahora sobre el tapete otra cualidad no menos fantástica: que en ellas comparecen, a renglón seguido o incluso simultáneo, no sólo de los productos culturales últimos sino también de todos los aparatos que procuran articulación crítica de un conocimiento sobre ellos ...

Que ellas son el escenario de salida al mundo -o de entrada al laberinto- de interminables redes enlazadas en las que se enganchan tanto los objetos último como las mediaciones mismas que harían posible su recepción crítica.

Lo que, e inesperadamente, determina la ocasión de reacoplamiento -pero ahora secularizado, post/técnico- de los tanto tiempo desgajados valores exhibitivo y cognitivo ...

#

*Paralaje / historia*

Tenía razón Hal Foster en sostener que no hay posibilidad de crítica sin el apoyo de la historia, porque todo análisis en profundidad de la obra requería ponerla en paralaje, mostrarla en relación al pasado frente al que crecía –y en cuanto al que adquiriría significado y dimensión. Pero esto ... ha dejado de ser cierto (ninguna verdad es eterna).

Y ello porque la fuerza que en otro tiempo alimentaba toda su energía simbólica –que no era otra que su *impulso mnemónico*, su valencia como “memorial” del ser, resguardo contra la contingencia y pasajereidad del mundo- ha cambiado la dirección, la de su flecha del tiempo. Ahora ya no mira más al pasado, sino a su alrededor –al mundo que habita, a los sujetos que se postulan en su empleo. Y por lo tanto no es más la Historia la epistemología que pastorea su campo.

La cuestión para la crítica es, entonces, cómo y de dónde obtener su fuerza, la potencia para constituirse como discurso riguroso y bien fundado. Puesto que ya no es tanto el ponerse en *paralaje* lo que otorga potencial de simbolicidad a la práctica, sino más bien la función que cumple en relación a los procesos de institución de las formaciones de subjetividad (individualizadas o colectivizadoras), diríamos que ella habrá de extraer su fuerza justamente del campo de estudios que se ocupan justamente de esa cuestión –de cómo los procesos de transferencia y consumo de los imaginarios circulantes interviene en esa constitución política de lo social, del campo de las relaciones inter-sujetos.

Ese es el campo de los *estudios visuales*, y fuera de la riqueza que su epistemología más rigurosa le pueda prestar, la crítica no conseguiría escapar hoy de ser mero periodismo.

#

*e-archives*

Tan pronto como aparecen las tecnologías reproductivas del conocimiento, tiene lugar para el arte una auténtica “transmutación de todos los valores” que es crucial para la suerte del proyecto crítico –y el lugar en el que su trabajo puede a partir de entonces realizarse. Me refiero a la transfiguración del valor aurático, cultural, en exhibitivo, y la disociación simultánea del cognitivo de él. Mientras que el valor exhibitivo se queda depositado en el original –como residuo del antiguo aurático, pero ahora en la nueva economía del espectáculo de masas- toda la carga del cognitivo se desplaza al territorio de las reproducciones y los distintos aparatos “epistemológicos” que articulan su acceso: básicamente el *archivo* –pero también el manual de historia, el carro de diapositivas que sostiene las clases, la revista especializada con sus reproducciones, el catálogo ...

El tanto el trabajo crítico se relaciona necesariamente con esta transferencia (enriquecida críticamente) del valor cognitivo, su desplazamiento al territorio de la reproducción y el archivo es un hecho (pensemos en casos particularmente logrados, como el *Atlas Mnemosyne* o el *Museo Imaginario* de Malraux).

Ahora, y en todo caso, la cuestión que me parece fundamental analizar es qué ocurre cuando es la propia articulación del *archivo* (y todos esos otros que he llamado “aparatos epistemológicos”) se ve afectada a su vez por el impacto de las mismas tecnologías del conocimiento. Y esto en un sentido muy obvio: que todo el potencial del *archivo* deja también (como hemos visto le ocurría a la e-image) de basarse en su potencia de consignación, de “almacenamiento” y custodia de una estabilidad efectiva del saber digamos. Los e-archivos en cambio dirigen todo su potencial a la articulación de una gran estructura reticulada de acceso a una actualidad del conocimiento en permanente revisión, permanentemente puesta al día. A causa de ello, el conocimiento –y los aparatos que articulan su organización y distribución públicas- deja de dirigir su mirada a lo seguro del pasado para articularse en cambio como estructura de interconexión y generación heurística: para hacerse potencia de invención y comunidad.

Esto, como veremos, tiene enormes consecuencias para la crítica: ella ya no tanto tendrá que ver (como le imputara Benjamin) con la historia y el mito –sino con el aumento creciente de la potencia de procesamiento de los datos y su *intelección colectiva*.

#

### *economías de colectividad*

Ahora, se trata de poner juntas dos cualidades. De un lado, la de este devenir distribuido del impulso mnemónico de las imágenes y sus archivos –en lo que determina no sólo modos de apropiación colectiva de las producciones cognitivas, sino auténticas formas colegiadas de su propia producción, de su creación y generación. En ellas habrá de comparecer el “común”, esas formas de la intelección general que fundamentan de base toda la reivindicación sobre el carácter imprivatizable de los productos del saber ...

Y del otro lado, la propia espontaneidad comunitarista de las imágenes, como dispositivos que tienen en su espontaneidad el compartirse, el pertenecer colectivamente –e incluso el generar en su propia eficiencia tales modos de comunidad, de la multitud.

Acaso de lo que se trata es de poner la crítica del lado en el que las prácticas artísticas pueden llevar tanto tiempo sirviendo de laboratorio de ese destino comunitarizado del conocimiento, en su enconada repulsa y resistencia hacia los modos de la apropiación privatizadora –a la que tanto sirve el arraigamiento en la cristalización materializada de objeto como subvierte su abandono y posicionamiento en el orden desencarnado del puro fantasma (o su trasunto cristalizado en los mundos, la pantalla).

#

*economías de distribución*

Lo que está en juego –y dejémonos de pamplinas- es el tránsito para todo el sector de las prácticas artísticas desde una dominante economía de comercio (con una escena del don dominada por el intercambio oneroso de objeto-mercancía) hacia otra de distribución (en la que la producción de beneficio económico se fija en relación a la posible regulación del derecho de acceso a la información circulante, distribuida).

Indiscutible que para que ella pueda realizarse es preciso dar por finiquitada la dependencia de la exigencia de espacialización y materialización en objeto, y que sería preciso requerir a la crítica ponerse del lado y a favor de ese proceso.

Pero creo que fácilmente podría exigírsele algo más: que actuara de modelo. Que ella misma dejara atrás su propia dependencia de alguna restante “economía de objeto” –acaso el “fetichismo del impreso”. Que toda la crítica empiece a hacerse y darse *online*, y que los críticos solo cobraran por descarga. Démosle al lector la ocasión de vengarse en la cartera del crítico pésimo ejercitando su más elemental derecho de justa venganza: no leyéndole (y que el que no sea leído, no cobre por sus pamplinas y simplonerías sin cuento).

#

*interlectura*

Este es el modo en que la disposición-memoria (RAM) de una red opera: en tanto que articulación de mutualidad entre lugares que se someten a interacción recíproca, a contrastación, a puesta en acto de sus diferencias. No por tanto como las memorias ROM (de back-up) por medio de la consignación documental, en archivos de recuperación, sino a la manera de las memoria de sistema, relacionales, distribuidas, en que cada parte del todo lee y resuena en cada una de las otras, como un eco miniaturizado y fractal que recorre cada una de las partes en un barrido sistémico continuo. Memoria es aquí productividad, actualidad, fábrica –y no almacén. No juego de recuperación, sino la tensión genésica que brota de la interlectura recíproca de cada parte contra la totalidad holística de las otras, del sistema como ecuación abierta.

Trasladen ahora esta economía agonística al espacio de lo cultural y tendrán un principio de actuación para la crítica: no se trata en ella más de hacer acopio y patrimonialización (lo que no interesa es el canon, el principio de retorno de lo mismo, *sorry* Bloom) sino propiciamiento de *interlecturas* –de interacción, de interpasividad- en el contraste de la diferencia con la diferencia. En el modo red, la cultura es necesariamente intercultural, *cross-reading*, la reciprocidad de las interpretaciones que lo distinto y diferencial realiza sobre lo distinto y diferencial.

No hay transferencia de imaginario cultural, no hay flujo de narrativas o relatos, que no emerja ese proceso de continua intermodulación, en complejidad, que produce constante hibridación, generación de diferencia a partir de la diferencia. Es por ella –por la *interlectura* y ya no más por la historia- que necesariamente la crítica ha de tomar partido.

#

*posicionamientos*

Situada en medio de ese proceso febril de *interlecturas* recíprocas de todo lo distinto por todo lo distinto, el trabajo de la crítica interfiere propiciando ejercicios reflexivos (en el sentido más especular que se quiera) para favorecer el (auto)conocimiento de las condiciones bajo los que cualquier acto enunciativo o expresivo se verifica. El objeto de la crítica es entonces la puesta en evidencia –inclemente- del conjunto de dependencias que todo acto de producción enunciativa o cognitiva tiene con la constelación significativa (con la episteme específica) en la que se inscribe y adquiere valor. Así, se trata de sacar a la vista que efectivamente todo acto enunciativo compromete intereses adyacentes de todo orden: de clase, raza, género, dominancia y hegemonía cultural o política. Que ningún acto enunciativo es neutro, sino que se encuentra política y culturalmente condicionado y compromete toda clase de intereses efectivos en la visión del mundo de la que es dependiente y en cuya promoción –en el marco agonístico de la confrontación masiva que hemos llamado *interlectura*- está implicado.

Así, y por encima de todo, el trabajo de la crítica sería la evidenciación de esas dependencias. La puesta en luz del carácter *posicionado* desde el que cualquier actuación enunciativa –cualquier acto de discurso o representación- se ejerce. No, diríamos, la promoción del escepticismo absolutizado, pero sí la introducción y puesta en evidencia del operador que viene a poner en suspenso las pretensiones de absolutización de cualquier construcción de una –u otra- imagen del mundo.

Que no hay mundo verdadero, ni visión verdadera del mundo –esta sería la única verdad de la crítica. Ella no aparece allí donde el interés de tomar partido por una u otra visión del mundo es prioritario: sino únicamente allí donde se pone en evidencia que esa o cualquier otra visión es fruto del compromiso implícito de una constelación de interdependencias –cuyo desnudamiento y mostración es justamente la tarea de la crítica.

La crítica –al otro lado de cualquier *fundamentalismo*.

#

*incomplicidad con el dogma (la crítica como estudio cultural)*

¿Qué es la crítica tan pronto como deja de lado su complicidad –sitémica- con el dogma en base al cuál se instituye el hegemónico valor social de las prácticas artísticas?

Estudios visuales, esto es: estudios no cómplices –distanciados, reveladores de posicionamiento- sobre “la vida social de las imágenes”, sobre “la producción de significado cultural a través de *visualidad*”.

Estudios desplegados no tanto en vistas al sostenimiento implícito de una fe asentada en los valores específicos de un conjunto de prácticas y sus resultados materializados (las artísticas), sino más bien alrededor de la vocación de un análisis “no cómplice” del conjunto de procesos mediante el que se efectúa socialmente la cristalización efectiva de tales “valores”, como hegemónicos y dominantes en las sociedades burguesas avanzadas.

#

#### *crítica sin condición*

Ya hemos señalado los dos territorios en los que la crítica se encuentra desarmada y cautiva: el periodismo y la gestión cultural (en ambos la crítica queda reducida a mero cómplice necesario de los intereses del entretenimiento, como mucho capellán en su marco de la buena -falsa- conciencia dominante).

Por el contrario, el escenario en que su acción se desarrollaría conforme a un compromiso radical de incondicionamiento –no podría ser otro que el del ensayo, la escritura ensayística. Acaso la revista especializada o el journal universitario podrían ser los lugares en que ese escenario del trabajo ensayístico se realizara –pero ello a condición de desarrollarse en la invención productiva de un campo nuevo, ajeno a complicidades establecidas. Para entendernos, en un territorio en el que todas las presuntas verdades que sostienen de facto la economía del sistema del arte existente pudieran ser puestos en suspenso.

#

#### *carácter modelo*

Sea en la investigación universitaria –en las condiciones indicadas- sea fuera de ella, el trabajo de la crítica tiene hoy como primer desafío el generar los propios dispositivos y aparatos en los que su propia actividad pueda darse: su primer compromiso ha de ser con la generación de sus propios agenciamientos.

Su tarea de autofundación performativa a través de sus propias actuaciones prácticas debe traducirse hoy inexorablemente en una generación autónoma de esfera pública, en la producción independiente de sus propias mediaciones. En ello la crítica no sólo cumpliría la misión de transformar las condiciones de su propio acontecer social. Además, ejercería un “carácter modelo”, para usar la expresión de Benjamin.

Dicho de otra manera, y citándole: “Instruiría a otros productores en la producción, poniendo a su disposición un aparato mejorado, ... llevando a más consumidores a la producción ... haciendo de ellos productores”.

#

*crítica y ensayo*

Como quiera que sea, es preciso restaurar, restablecer y repotenciar el terreno de la escritura como dominio fundamental de ejercicio de la crítica. Ello implica en cualquier caso una retirada del espacio periodístico, en el que la crítica sucumbe a las exigencias (siempre banalizantes) de la información y los intereses de publicitación de las industrias de la conciencia en su búsqueda sistemática de una proyección espectacular -apoyada en lo mediático.

El dominio -el régimen escritural- en el que esa recuperación es pensable no puede ser otro que el espacio ensayístico -entendido también como espacio abierto a la experimentación, al intento, a la prueba. El crítico debe ser, por encima de todo y en primer lugar, un buen escritor de ensayo, incluso más un ensayador que un ensayista ...

#

*RAM\_critique (blog critique)*

Bien entendido que hablamos del ensayo como una muy precisa forma literaria caracterizada por, antes que nada, su carácter fragmentario, micrológico y paratáctico, refractario a cualquier pretensión de prefigurar formaciones cargadas de aspiración veridictiva global –todo lo contrario, el espíritu de desmantelamiento es su èlan- y orientado a la intervención puntual, específica y concreta, precisa y nítida como una espada de Hatori Hanzo. He ahí por qué su lengua es lanceta y su estilo estilete, he ahí por qué su prosa es aforismo y su dicción poético haiku. Ella no construye catedrales, grandes monumentos, sino trincheras de guerrilla, pequeñas maquinarias de ataque y fuga, camufladas entre las líneas. He ahí por qué su modo de producir para la memoria no puede pretender dejar posos, historia, sino únicamente producir tensamientos de actualidad, inserciones fulminantes en el campo que produzcan la noticia de aquello de lo que (lo que hay) es carente, como memoria (RAM) de la fuerza inercial del sistema en su búsqueda indecisa, multi-inestable, de eventuales direcciones de caída.

He aquí que hablamos del texto crítico en el dominio en que el ensayo es fragmento y micrología, punta de ataque, incisión, y mera presencia eventual, fantasmática y psi, puro acontecimiento intensivo en la discursividad del tiempo real, en la gran curvatura del tiempo ahora, sin otra memoria que la de constelación, sin otra función que la relacional, en acto, en tiempo, en colectividad, en interconexión, posteada al blog del ahora puro, sin memorias de almacén, toda ella en línea, en RAM ...

#

*Online critique*

Esta escritura ensayística -que se aparece no sólo como dominio del juicio o la valoración, sino también y sobre todo como territorio o máquina de proliferación de las interpretaciones y multiplicación de los sentidos- debe atravesar y exponerse al reto de la interacción, del estar online, del contrastarse en tiempo real que las nuevas tecnologías comunicativas hacen posible. Si el poder de la escritura como dispositivo crítico cargado de un potencial ontológico específico radica en su estar estructuralmente proyectado hacia su posteridad, hacia el tiempo otro en que será leída, cabe imaginar que el desafío de un reescribirse y releerse online (en la aproximación que ello supone de los actos de escritura y lectura) supone un margen imponderable de riesgo y a la vez potenciación, que es preciso investigar.

El acto participativo de una escritura crítica en todo momento recusable, disensible, para la que cualquier enunciación no se ejerce sino como una entre muchas posibles, perfila un mapa desjerarquizado del juicio y el valor interpretativo, que se expande a la manera de un tiempo que sabe que sólo en la multiplicidad de las interpretaciones y su entrecruce, en la diversidad de los paradigmas y su contraste, puede reposar algún restante efecto de verdad.

Sometida a esa tensión, la escritura crítica no sólo se hace cómplice de un proyecto irrenunciable de compromiso con la radicalización de las formas democráticas, sino que ella misma se somete a su exigencia.

---

<sup>1</sup> La crítica en la era del capitalismo cultural electrónico es un conjunto de 32 notas posteadas que intenta constituir una pequeña teoría de la crítica de arte en la actualidad, desarrollada como un sub-blog de ::agenciacritica:: [www.agenciacritica.net](http://www.agenciacritica.net)

Presenté este conjunto de notas como conferencia en los Encuentros Sobre Crítica De Arte 2005, organizados por la Associació Catalana de Crítics d'Art, Macba, Barcelona, Nov 05.